

Certae rationes picturarum

Vitruvs Abriß der Geschichte der Wandmalerei (VII, 5, 1–3) ist in den Kommentaren der Herausgeber und im Zusammenhang mit der Erforschung der pompejanischen Wanddekoration immer wieder Gegenstand gelehrter Erörterung gewesen¹. Darüber hinaus sind einzelne Stellen und Wörter ausführlich untersucht worden². Trotz der besonderen Beachtung, die diesem Abschnitt in Vitruvs Werk von philologischer wie von archäologischer Seite zuteil wurde, bleibt er in verschiedenen Punkten unklar oder bietet der Übersetzung Schwierigkeiten. Mehrere dieser Punkte, die für das Verständnis nicht nur des Vitruvtextes sondern auch der römischen Wanddekoration von Bedeutung sind, sollen im folgenden diskutiert werden³.

¹ Die einschlägige Literatur wird in den jeweiligen Zusammenhängen zitiert werden. Die Vitruvsausgaben und -übersetzungen – es werden nur solche berücksichtigt, die nach 1850 erschienen sind – werden nur mit dem Namen des Herausgebers bzw. Übersetzers angegeben (ein Verzeichnis der Ausgaben und Übersetzungen in der Ausgabe von C. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 13 f.; die dort aufgeführte italienische Übersetzung von U. Fleres war mir nicht zugänglich). Zitate einzelner Stellen nach Fensterbusch. Für freizügig erteilten philologischen Rat danke ich B. Manuwald (Saarbrücken).

² Rodenwaldt, *Megalographia*, in RM 29, 1914, 194 ff.; Deubner, *Expolitio*, in RM 54, 1939, 14 ff.; ders., RE. Suppl. VII s. v. Inkrustation.

³ Es erscheint angezeigt, den Text in einer Gestalt, die das Ergebnis der im folgenden angestellten Überlegungen vorwegnimmt, hier abzudrucken. Es ist dies der Text in seiner überlieferten Gestalt, frei von Konjekturen und Umstellungen. Bezüglich der unbedeutenden Überlieferungsvarianten folge ich den Lesungen von Fensterbusch.

VII, 5, 1. *Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atriis et peristylis, constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, siliculorum, cuneorum inter se varias distributiones. 2. Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes – pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores –, nonnulli locis item signorum megalographiam habentes: deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata. 3. Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati, pro fastigiis appagineculi cum crispis foliis et volutis, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus.*

Vitruv berichtet, daß die *antiqui* für die im Frühjahr, im Herbst und im Winter benutzten Räume sowie für die Atrien und Peristyle *certae rationes picturarum* geschaffen hätten, und zwar habe am Anfang der Wanddekoration die Nachahmung von *crustarum marmorearum varietates et conlocationes* gestanden⁴. Übersetzer und Bearbeiter des Textes verstehen unter den *crustae marmoreae* ausnahmslos die Belegplatten marmorinkrustierter Wände und beziehen nahezu einmütig die Stelle auf jene Art der Wanddekoration, die archäologisch als Erster pompejanischer Stil bezeichnet wird⁵. Ein derartiges Verständnis der Stelle steht im Widerspruch zu den archäologischen Befunden, die so frühe Marmorinkrustationen bisher nicht ergeben haben⁶, und zu der von Plinius unter Berufung auf Cornelius Nepos überlieferten Nachricht, daß Mamurra, *praefectus fabrum* unter Caesar in Gallien, der erste gewesen sei, der in Rom die Wände seines ganzen Hauses mit Marmorinkrustation ausgestattet habe⁷. Überhaupt hat sich die Erklärung des Ersten Stils als Nachahmung von Marmorinkrustation als problematisch erwiesen⁸.

⁴ Mit dem Verbum *imitari* kann sowohl die Nachahmung realer Vorlagen als auch die Wiedergabe einer freien Bildschöpfung – also quasi die Nachahmung einer lediglich vorgestellten Vorlage – bezeichnet werden. Im letzteren Fall ließe der Bericht Vitruvs die Existenz realer *crustae* nicht erschließen, und ein Widerspruch zwischen Vitruv und der archäologischen Evidenz würde gar nicht erst entstehen. Der Nachdruck, den Vitruv hier auf die Wirklichkeit der gemalten Gegenstände legt (*ex certis rebus*), legt aber nahe zu vermuten, daß Vitruv an die Wiedergabe realer Vorlagen denkt.

⁵ Ferri, Choisy, Morgan, Granger, Mialaret, Reber, Prestel, Stürzenacker, Fensterbusch. Semper, Der Stil I 492; Helbig, RheinMus. 25, 1870, 396; Woermann, Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker 222; Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji 10. 108. 246 f.; Durm, Die Baukunst der Etrusker und Römer 494; Cultrera, Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana I 18; Sontheimer, Vitruvius und seine Zeit 74 f. 85; Blümner, Die römischen Privataltertümer (HdA. IV 2, 2) 91 mit Anm. 6; Rostowzew, RM 26, 1911, 140; Pfuhl, Malerei und Zeichnung § 973; Wirth, Der Stil der campanischen Wandgemälde im Verhältnis zur Wanddekoration (phil. Diss. München 1925) 18 Anm. 3; Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 130. 135; Wirth, AM 56, 1931, 36 mit Anm. 3; Beyen, Die pompejanische Wanddekoration I 26 Anm. 1. 38 Anm. 1; Deubner, RM 54, 1939, 14. 16; ders., RE. Suppl. VII s. v. Inkrustation; Boëthius, Drama Nilsson 117; Becatti, Arte e gusto negli scrittori latini 136; Schefold, Festschrift B. Schweitzer 303 f.; Tamassia, Aevum 31, 1957, 368; Borda, Pittura Romana 5. 15; Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting 76; Enciclopedia dell'Arte Antica IV s. v. incrostazione (Becatti); Thielscher, RE. IX, A1, 440 s. v. Vitruvius; Groß, Der Kleine Pauly s. v. Inkrustation. Vgl. auch Elia, Pompeiana (Biblioteca della Parola del Passato 4), 106. Von den genannten Autoren beziehen Deubner, Becatti und Tamassia die Nachahmung von Marmorinkrustation auf den Zweiten Stil.

⁶ Ausführlich Deubner, RM 54, 1939, 14 ff.; ders., RE. Suppl. VII s. v. Inkrustation; Dohrn, RM 72, 1965, 127 ff.

⁷ Plinius, N. H. XXXVI, 48: *Primum Romae parietes crusta marmoris operuisse totos domus suae*. Thielscher, RE. IX, A1, 439 f., der Mamurra mit Vitruv indentifiziert, setzt den Hausbau in den mittleren vierziger Jahren an. Plinius berichtet N. H. XXXVI, 47: *Secandi in crustas nescio an Cariae fuerit inventum; antiquissima, quod equidem inveniam, Halicarnasi domus Mausoli Proconnesio marmore exculta est latericiis parietibus*. Deubner (RE. Suppl. VII s. v. Inkrustation) nimmt aufgrund der Nachricht des Plinius an, daß im Hause des Mausolos vielleicht eine Schale aus Marmorquadern den Ziegelmauern vorgelegt

Das Wort *crusta* kann zwar durchaus eine Inkrustationsplatte bezeichnen⁹, ist in dieser Bedeutung bei Vitruv aber nicht belegt. Für Vitruv gesichert ist *crusta* jedoch als Bezeichnung für Wandstuck: nicht weit von unserer Stelle entfernt (VII, 3, 10) berichtet Vitruv, daß man wegen seiner besonderen Qualität Stuck aus alten Wänden zum Zweck der Wiederverwendung herauschneide, und daß der Stuck dieser alten Wände vorspringende Erhebungen in Form von rechteckigen Feldern und Spiegeln aufweise¹⁰. Es kann kein Zweifel bestehen, daß von Wanddekorationen Ersten Stils

gewesen sei; Dohrn, RM 72, 1965, 132. 140, denkt an eine regelrechte Marmorplattenverkleidung, ebenso wohl Thielscher a.O. 455. Aus Vitruv II, 8, 10 geht jedoch hervor, daß die Wände im Haus des Mausolos weder inkrustiert noch sonst irgendwie mit Marmor ausgestattet waren: sie besaßen vielmehr einen Stucküberzug, der so hochglänzend poliert war, daß sie durchsichtig wie Glas erschienen (zum Oberflächenglanz von Wandstuck allgemein s. Vitruv VII, 3, 7 ff.; Klinkert, RM 64, 1957, 111 ff. passim). Die Differenzierung zwischen der Ausstattung mit prokonnesischem Marmor einerseits und der Stuckausführung der Wände andererseits, ferner die Kenntnis, daß das Haus des Mausolos zu seiner Zeit noch stand, geben dem Bericht Vitruvs das weitaus größere Gewicht; Vitruvs Bericht steht zudem in dem übergreifenden Zusammenhang einer ausführlichen Ortsbeschreibung von Halikarnass, deren Unmittelbarkeit zu der Annahme führen könnte, Vitruv schildere hier aus eigener Anschauung (so z.B. Fensterbusch 7; Ashmole, Architect and Sculptor in Classical Greece 149). Fragmente einer Stuckdekoration aus Halikarnass: Hinks, Catalogue of the Greek, Etruscan, and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum 8 Nr. 12 Abb. 4–5.

⁹ Vgl. Deubner a.O. (mit der älteren Literatur). Zuletzt Bruno, AJA 73, 1969, 307. 317 (s. a. Winkes, in: Temporini, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt I 4, 928); Andrae, Römische Kunst 72 f. In neuester Zeit erkennen Kraus und Mielsch in der Wanddekoration Ersten Stils wieder eine preiswerte Nachahmung wirklicher Marmorinkrustation: Kraus/v. Matt, Lebendiges Pompeji 204; Mielsch, Römische Stuckreliefs (RM Erg.-H. 21) 13 f. – Schefold, Festschrift B. Schweitzer 303 f. führt aus, daß zwar der Erste Stil in Griechenland nichts mit Marmorinkrustation zu tun habe, der Erste Stil in Kampanien und Rom aber zu Recht als Inkrustationsstil bezeichnet werde (vgl. Martin, Manuel d'Architecture Grecque I 438 f.). Das eine tragende Argument ist dabei die hier in Frage stehende Vitruvstelle, das andere der weniger den Mauerkörper als vielmehr die Wandfläche gliedernde Charakter der kampanischen und römischen Dekorationen. Da man den Zusammenhang zwischen griechischem und kampanisch-römischen Ersten Stil nicht wird in Zweifel ziehen wollen, kann die inkrustationsmäßige Form der kampanisch-römischen Dekoration allerdings nur deren Andersartigkeit gegenüber den griechischen Dekorationen beleuchten: ob diese Andersartigkeit aus der Nachahmung realer Inkrustation erklärt werden muß oder durch eine spezifisch kampanische und römische Architektur- und Dekorationsauffassung begründet ist, steht dahin. Ein wesentliches Motiv der Andersartigkeit der römisch-kampanischen gegenüber den griechischen Dekorationen ist die Anhebung der Orthostatenzone, wodurch eine untere, architektonisch nicht definierte Zone frei wird; es sei darauf hingewiesen, daß Dentzer, MEFRA 80, 1968, 136 ff. darin eine Verbindung zu älteren italischen Wanddekorationen, nämlich zu etruskischer Grabmalerei erkennt (Dentzer hebt allerdings mehr auf den frühen Zweiten Stil ab als auf den Ersten Stil).

⁹ s. Anm. 7. Auch bezeichnet Dohrn, RM 72, 1965, 127 ff., kaiserzeitliche Wandintarsien durchaus zu Recht als *crustae*.

¹⁰ Einen ähnlichen Fall von sorgsamer Bewahrung alten Wandschmucks überliefert Plinius, N. H. XXXV, 154; als der Ceres-Tempel am Circus Maximus (von Augustus) wiederhergestellt wurde, nahm man die von den Plasten Damophilus und Gorgasus ausgeführten *crustae* von den Wänden des ausgebrannten Vorgängerbaus ab und rahmte sie. In diesem

die Rede ist, und der herausgeschnittene Stuck ist es, der hier mit dem Wort *crusta* bezeichnet wird.

Marmoreus heißt nicht nur „aus Marmor“, sondern steht auch für ein lediglich marmorgleiches Aussehen; *crustarum marmorearum varietates et conlocationes* kann also übersetzt werden: die verschiedenen Arten und die Anordnungen von marmoriertem Stuck¹¹. Wenn diese Übersetzung zutrifft, dann überliefert Vitruv nicht die Nachahmung von Marmorinkrustation durch Stuckdekorationen Ersten Stils, sondern die Nachahmung von Stuckdekorationen Ersten Stils durch Malerei. Genau dies ist es, was die früheste Phase des Zweiten pompejanischen Stils ausmacht¹². Daß Vitruv in der Tat auf Dekorationen erst des Zweiten Stils Bezug nimmt, scheint auch daraus hervorzugehen, daß er einleitend von *certae rationes picturarum* spricht und seine Auffassung vom Wesen der *pictura* programmatisch darlegt; reliefierte Stuckdekorationen Ersten Stils würde man – wenn überhaupt – nur mit großen Bedenken der *pictura* zurechnen wollen. – Die Verknüpfung dieser Stelle mit dem frühen Zweiten Stil entscheidet die unterschiedlich beantwortete Frage, ob unter den *antiqui* die Griechen oder die Römer zu verstehen seien, zugunsten der Römer¹³.

Fall handelt es sich allerdings kaum um architektonisch gegliederten Wandstuck, sondern wohl um Terrakottaplatten mit figürlichen Bildern; die Bilder können als bemalte Reliefs oder auch als Malerei auf ebenen Terrakottaplatten vorgestellt werden (hierzu Dentzer, MEFRA 79, 1967, 13 f., der auch auf die Möglichkeit hinweist, daß es sich hier um auf den Verputz gemalte Gemälde handeln kann).

¹¹ Wohl kaum „Marmorstuck“ im Sinne eines aus zerstoßenem Marmor hergestellten Stuckmaterials (vgl. Vitruv VII, 3, 6 ff.).

¹² Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji 130 ff.; Beyen, Die pompejanische Wanddekoration I 37 ff. Zuletzt: Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art 133 mit Anm. 5; Andreae, Römische Kunst 73 f.; Kraus/v. Matt, Lebendiges Pompeji 204 f. Dabei ist eine Entstehung des Zweiten Stils im römisch-italischen Bereich nach wie vor am wahrscheinlichsten. Theorien einer Entstehung in Kleinasien, Syrien oder Alexandria stützen sich nicht auf die Frühform, sondern auf die Ähnlichkeit entwickelter Formen des Zweiten Stils mit außeritalischen Architekturdetails (z. B. Delbrueck, Hellenistische Bauten in Latium II 169 ff., ibes. 173, 176 f.; Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 126 ff.). Zur Frage einer Herkunft des Zweiten Stils aus Alexandria zuletzt Lauter, JdI 86, 1971, 172 ff. Die Herkunft aller wesentlichen Architekturmotive des Zweiten Stils aus Alexandria vermutet jetzt Schefold, Neue Forschungen in Pompeji 53 ff.

¹³ Helbig, Rhein.Mus. 25, 1870, 395 ff., und Woermann, Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker 225 sprachen sich für die Griechen aus; Borda, La Pittura Romana 5: „i decoratori di gusto ellenistico che lavoravano in Italia fra lo scorcio del II. secolo a. C. e l'inizio del successivo“. Boëthius, Dagma Nilsson 117: „... his *antiqui* are obviously only connected with the first style of Pompeii. That is to say, they were later than around 150 B.C.“. Für die Römer: Cultrera, Saggi sull'Arte Ellenistica e Greco-Romana I 18 und Engemann, Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils (RM Erg.-H. 12), 117. – Die *antiqui* müssen wohl auch als Subject des folgenden Satzes (*Postae ingressi sunt...*) aufgefaßt werden, der eine jüngere Phase der Wanddekoration beschreibt, die ganz unzweifelhaft als römisch gelten muß (s. Anm. 41).

In einer späteren Phase der Wanddekoration ordnet Vitruv bestimmte Themen der Malerei einzelnen Raumtypen zu: *patentibus autem locis, uti exhedris*, werden *propter amplitudines parietum scaenarum frontes* gemalt, in *ambulationes* wegen der Länge der Wände Landschaftsbilder. Die Übersetzungen geben für *patentibus locis* „in offenen Räumen“, wobei unklar bleibt, ob damit ungedeckte Räume gemeint sind oder solche, deren Front sich zum Freien hin öffnet¹⁴. Eine Überprüfung des vitruvianischen Wortgebrauchs läßt beide Bedeutungen möglich erscheinen¹⁵, und dennoch ist wahrscheinlich keine von beiden gemeint. Einander entgegengesetzt werden hier die *loca patentia* wegen der *amplitudines* ihrer Wände und die *ambulationes* wegen der großen Länge ihrer Wände. *Ambulationes*, wie z.B. die namensgebende Kryptoporticus der Casa del Criptoportico in Pompeji¹⁶, sind schlauchartig enge Räume mit überlangen Längswänden; die abweichenden Proportionen der Wände in den *loca patentia* können nicht im Fehlen einer Bedachung oder im Vorhandensein einer großen Wandöffnung begründet sein, sondern müssen von den Grundrissen dieser Räume abhängen. Exedren werden VI, 3, 8 in enger Verbindung mit quadratischen *oeci* aufgeführt; daß auch die Exedren quadratisch gedacht sind¹⁷, geht daraus hervor, daß zur Festlegung ihrer Höhe nicht wie bei oblongen Räumen von zwei verschiedenen Raumlängen ausgegangen wird, sondern lediglich von einer Raumlänge: die Höhe des Raumes soll das Eineinhalbfache seiner Breite betragen. Wenn also im Kapitel über die Wandmalerei Exedren als Beispiel für *loca patentia* angeführt werden, so deshalb, weil Länge und Breite ihrer Grundfläche einander relativ annähert und somit die Wände im Verhältnis zu ihrer Länge höher sind als in den *ambulationes* (auf diese allseitige Erstreckung der Wände nimmt *amplitudines* Bezug, im Gegensatz zu den *spatia longitudinis*). Aus diesen Überlegungen geht hervor, daß mit den *loca patentia* nur weite Räume – im Gegensatz zu schmalen Räumen –

¹⁴ Ferri, Choisy, Morgan, Granger, Mialaret, Reber, Prestel, Fensterbusch. Helbig, RheinMus. 25, 1870, 399; Woermann, Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker 222; Pfuhl, Malerei und Zeichnung § 973; Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 130 (135 allerdings: große Räume); Becatti, Arte e gusto negli scrittori latini 136; Schefold, Pompejanische Wandmalerei 79; Little, Roman Perspective Painting and the Ancient Stage 26; Winkes, in: Temporini a.O. 930. 936.

Prestel erklärt die *loca patentia* ausdrücklich als nach außen, zu Hof oder Garten geöffnete Räume, ebenso Williams Lehmann a.O. 93 (vgl. jetzt auch Settis, in: Temporini a.O. 671 f.), während Ferri sie offenbar als ungedeckte Räume auffaßt, da er *ambulationes* mit „passegiate coperte“ übersetzt. Zu Stürzenackers Übersetzung „in großen Räumen“ (entsprechend auch Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei 30 f.) s. u. Anm. 18. Winkes, in: Temporini, a.O. 936 scheint unter *loca patentia* öffentlich zugängliche Räume zu verstehen. Von Blandkenhagen, RM 70, 1963, 132 rechnet fälschlich auch die *ambulationes* zu den *loca patentia*.

¹⁵ II, 7, 5 kann in *locis patentibus* im Zusammenhang mit der Lagerung von Steinmaterial wohl nur „im Freien“ heißen. VI, 1, 2 *aedificia testudinata et maxime conclusa et non patentia* dürfte die Geschlossenheit der Wände zumindest einschließen.

¹⁶ Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I 455 Abb. 517–523.

¹⁷ S. a. Settis, in: Temporini a.O. 672.

gemeint sein können¹⁸. In einem ähnlichen Sinne wird III, 3, 1 die Weite von Interkolumnien mit dem Wort *patens* bezeichnet.

Die den weiten Räumen zugeordneten Dekorationen, *scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico*, bieten weniger der Übersetzung, um so mehr aber der inhaltlichen Interpretation Schwierigkeiten. In der Forschung wird *scaenae frons* allgemein als feststehender Terminus technicus für die Bühnenfassade, d. h. also die Fassade des Bühnenhauses, aufgefaßt. Die Tatsache, daß Wiedergaben ganzer Bühnenfassaden in der Wanddekoration des Zweiten Stils bisher nicht bekannt geworden sind, hat eine umfangreiche und kontroverse Literatur über die Beziehungen zwischen Wanddekoration und Bühne hervorgerufen¹⁹. Die Interpretation des Begriffs *scaenae frons* gründet sich auf seine Verwendung in Vitruvs Anweisungen für den Theaterbau. In der Grundrißbeschreibung des lateinischen Theaters bezeichnet Vitruv innerhalb des aus vier einem Kreis eingeschriebenen Dreiecken geometrisch entwickelten Grundrisses eine bestimmte Dreiecksseite und schreibt vor: *ibi finiatur scaenae frons* (V, 6, 1). Die bezeichnete Dreiecksseite stimmt in ihrer Erstreckung nicht mit der *scaenae frons* überein²⁰, sondern gibt lediglich deren Lage und Richtung an. Der ausschließliche Zweck von Vitruvs Angabe ist es, die Lage des Bühnenhauses innerhalb des gesamten Theatergrundrisses zu fixieren; eine sinngerechte Übersetzung müßte lauten: dort (im Verlauf der bezeichneten Dreiecksseite) soll die Vorderflucht des Bühnenhauses festgelegt werden. Ein Fassadencharakter der Frontwand des Bühnenhauses ist in dieser reinen Grundrißbeschreibung in keiner Weise angesprochen. Dieselben Überlegungen gelten mutatis mutandis für die *frons scaenae* des griechischen Theaters (V, 7, 1). *Scaenae frons* oder *frons scaenae* ist kein Terminus technicus, sondern eine zum unmittelbaren Zweck der beiden Grundrißbeschreibungen jeweils ad hoc zusammengestellte Wortverbindung; der Wechsel in der Wortstellung mag ebenfalls für diese Auffassung sprechen.

Wenn nun *scaenae frons* nicht von vornherein die Gesamtheit einer ganzen Bühnenfassade bezeichnen muß, verlieren die *scaenarum frontes* an den Wänden von Exedren und anderen weiten Räumen mit einem Schlag einen großen Teil ihrer Problematik.

¹⁸ Stürzenackers Übersetzung „in großen Räumen“ (vgl. Anm. 14) trifft den gemeinten Sinn nicht ganz, da es nicht auf die absolute Größe der Räume ankommt, sondern auf ihre Proportionen; derselbe Einwand gilt gegen die Argumentation von Williams Lehmann a.O. 93.

¹⁹ Das Problem zuletzt ausführlich diskutiert anhand der Wanddekorationen aus Boscoreale von Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (RM Erg.-H. 12) 113 ff. 130 ff. Seither besonders Simon, *Gnomon* 41, 1969, 795; Little, *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage* (1971); Allroggen-Bedel, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei* (1974); Temporini a.O. 935 ff., 948 (Winkes, Schefold).

²⁰ Die von Vitruv bezeichnete Dreiecksseite ist um mehr als die Hälfte kürzer als die Länge des Bühnenhauses (vgl. Fensterbusch Abb. 11). Es wird hier also nicht der Standort einer realen Fassade bestimmt, sondern eine reine Fluchtlinie festgelegt.

Vitruv verwendet *scaena* in drei verschiedenen Bedeutungen: Bühnenhaus²¹, Bühne im Sinne von Spielfläche (also die Oberseite des *pulpitum*)²² und Kulisse (verstanden nicht als einzelnes Versatzstück, sondern als die Gesamtheit der veränderbaren Bühnendekoration)²³. Fragen wir, was *scaena* in Verbindung mit der Wanddekoration von Privathäusern heißen kann, so führt die nähere Bestimmung durch die drei *mores*²⁴ unter Berücksichtigung von V, 6, 9, wo deren Inhalt als Palast-, Straßen- und Landschaftsbild beschrieben ist, unmittelbar auf die Wortbedeutung „Kulisse“. Das Wort *frons* in diesem Zusammenhang mag sich daraus erklären, daß die Kulisse auf der Bühne Vitruvs in der Tat immer in einer besonderen Weise *frons* ist, nämlich die jeweils sichtbare Vorderseite der ausschließlich verwendeten dreiseitigen Drehkulisse²⁵: *...machinae sunt in his locis versatiles trigoneo habentes in singula tres species ornatationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutantque speciem ornatationis in frontes...* (V, 6, 8). Es besteht also kein Anlaß, aus den Worten Vitruvs mehr herauszulesen als die Nachricht, daß Palast-, Straßen- und Landschaftsbilder, wie sie als Kulissen auf der Bühne des lateinischen Theaters verwendet werden, auch auf den Wänden von Privathäusern zu finden sind.

²¹ z. B. V, 6, 4, wo vorgeschrieben wird, daß das Dach der den Zuschauerraum oben abschließenden Porticus mit der Höhe der *scaena* fluchten soll.

²² z. B. V, 7, 2, wo darauf hingewiesen wird, daß das *pulpitum* gegenüber dem Logeion des griechischen Theaters tiefer ist, weil alle Schauspieler in *scaena* agieren.

²³ V, 6, 9, auch VII praef. 11. Die veränderliche Dekoration in Vitruvs *theatrum latinum* besteht ausschließlich in den auch als Donnermaschinen fungierenden dreiseitigen Drehkulissen neben den *hospitalia* (V, 6, 8). Die Darstellungsinhalte der *tragicae*, *comicae*, *satyrica* (sc.: *scaenae*) können also nur auf die Kulisse bezogen werden, nicht etwa auf ein Gesamtbühnenbild, das den permanenten Schmuck – *aula regia* in der Mitteltüre und die *hospitalia* – einbeziehen würde. Mit der Bedeutung *scaena* = Kulisse hängt zusammen, daß *scaena* auch eine gemalte Dekoration, ein Bild außerhalb des Theaters bezeichnen kann (VII, 5, 5; Vallois, *L'Architecture Hellénique et Hellénistique à Délos* I 285 Anm. 1). Vgl. auch *scaenographia* (I, 2, 2).

²⁴ Mit Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (RM Erg.-H. 12) 121 sehe ich keinen Zwang, die Beschreibung der drei *genera* in den Abschnitt über das griechische Theater zu verlegen. Zu Bulle, *Untersuchungen an griechischen Theatern* (Abh. München 1928) 272 f., s. Fensterbusch, *Philologus* 91, 1936, 117 ff. Die von Fensterbusch a.O. 120 vertretene Ansicht, daß ein *genus satyricum* nur mit der Bühnendekoration des griechischen Theaters vereinbar sei, ist ebenfalls nicht zwingend, da hier Dekorationstypen beschrieben werden, nicht dramatische Gattungen: in römischen Bühnenstücken verschiedener Gattungen gibt es genügend Gelegenheiten, die eine „satyrische Kulisse“ passend erscheinen lassen (vgl. Winkes, in: *Temporini* a.O. 937 f. mit Anm. 43); Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* 152 erwähnt, daß im Rom des 2. Jhs. v. Chr. Tragödie und Komödie „even in their original form in the Greek language“ aufgeführt worden seien, ohne zutreffende Belege anzuführen.

²⁵ s. Anm. 23. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (RM Erg.-H. 12) 121 ff. stellt zu Recht die Beschränkung des bildlichen Bühnenschmucks auf kleine Flächen heraus.

Es ist seit jeher gesehen worden, daß Vitruvs Beschreibung der drei Kulissentypen ganz besonders auf die Wanddekorationen des Cubiculum M von Boscoreale (Taf. 5) zutrifft²⁶. Ohne den Beziehungen zwischen theatralischer Kulisse und Wanddekoration im einzelnen nachgehen zu wollen, sei gefragt, ob im Cubiculum von Boscoreale Verbindungen zwischen beiden Gattungen vorliegen könnten, die über die reinen Bildmotive hinausgehen. Unter den von Vitruv der satyrischen Kulisse zugeschriebenen Motiven²⁷ weisen die Bäume, die Grotten und die *reliquae res agrestes* darauf hin, daß nicht wie in den Landschaften der *ambulationes* mit ihren Häfen, Vorgebirgen, Meerengen, Wäldern, Herden usw. die Weite und die Formationen der Landschaft die Darstellung bestimmen, sondern aus einer relativen Nähe gesehene Einzelmotive als Träger des gesuchten Stimmungswertes „ländliche Natur“. Die lauschigen Quellgrotten und Pergolen, die wuchernden Ranken und die bunten Singvögel der Rückwand des Cubiculum treffen diesen Stimmungswert, und die das gemalte und das

²⁶ Zu dieser Frage zuletzt ausführlich Engemann a.O. 130 ff.; Engemann kommt zu dem Schluß, daß allenfalls eine ausschließlich motivische Beeinflussung durch die Bühnenmalerei vorliegen könne. Schefold vermutet jetzt, daß im Cubiculum M von Boscoreale „früh-hellenistische Bühnenhintergründe, aus Alexandria entführte Holztafeln, genau kopiert sind“ (Neue Forschungen in Pompeji 57). Die extreme Gegenposition vertritt Williams Lehmann a.O. 90 ff. (a.O. Anm. 20 und 23 die ältere Literatur). –

In neuester Zeit hat Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei 30 ff. den Versuch gemacht, die Dekorationen des Ambiente delle Maschere auf dem Palatin in Rom (Carettoni, BdA 46, 1961, 189 ff. mit Abb. 4–12; Kraus, Propyläen Kunstgeschichte II Taf. 121; Andreae, Römische Kunst Abb. 33) als Darstellungen ganzer Bühnenfassaden zu verstehen; in den großen Landschaftsbildern der Wandmitten erkennt sie die Wiedergabe von Kulissenbildern in einem gegenständlich-materiellen Sinn (a.O. 32: „eingefügtes Bild“). Daß zwischen den Dekorationen dieses Zimmers und einer Bühnenfassade allenfalls sehr vage Ähnlichkeiten bestehen, stellt die Verf. selbst fest a.O. 33). Der angeführte, den Raum weniger erweiternde als begrenzende Effekt der Dekorationen rührt sicher nicht von der Anlehnung an Bühnenfassaden her, sondern resultiert aus dem fortschreitenden Abbau tiefenräumlicher Bezüge, der für die Wanddekorationen seit den dreißiger Jahren so charakteristisch ist und eines der wesentlichsten Stilmerkmale des späten Zweiten Stils darstellt. Die Landschaftsbilder als in den architektonischen Rahmen eingefügte Bilder zu betrachten, erscheint gänzlich ausgeschlossen: die an der Rückseite der rahmenden Architektur befestigten Girlanden bezeichnen eine vor der Landschaft liegende, durchgängige Raumschicht, nicht den Verschuß der Prospektöffnung durch ein eingefügtes Bild. Daß trotzdem die den Prospekt ausfüllende Landschaft von der rahmenden Architektur isoliert und somit „bildmäßig“ erscheint, hat wiederum mit Bühne und Kulisse nichts zu tun, sondern zeigt ebenfalls eine ganz charakteristische zeitstilistische Entwicklung an.

²⁷ Die folgenden Überlegungen sollen hier im wesentlichen der Dekoration der Rückwand des Cubiculum gelten, obwohl auch an den Langwänden Bühnenmalerei, und zwar der tragischen und der komischen Gattung, erkannt wird. Daß die Triptychen der Langwände Verbindungen zur komischen Kulisse aufweisen, mag zum einen ebenfalls von den Motiven her bestätigt werden, wie auch zum anderen von der Gleichartigkeit der rahmenden Vordergrundarchitektur mit derjenigen der Rückwand (s. hierzu weiter unten). Am problematischeren bleibt die Verbindung der Dekorationen der rückwärtigen Langwandabschnitte mit Motiven und Form der tragischen Kulisse. Abbildungen aller Wände des Cubiculum bei Williams Lehmann a.O. Taf. 10 ff. (nach a.O. Taf. 20 unsere Taf. 5).

literarisch überlieferte Bild verbindende Nahansichtigkeit ist an der Rückwand des Cubiculum und in der satyrischen Kulisse²⁸ ebenso auffällig wie auf der anderen Seite die Fernansichtigkeit, die die esquilinischen Odysseefresken mit den Landschaften der *ambulationes* verbindet. Das Andeuten einer gesuchten Stimmung und die Bezeichnung eines von der theatralischen Handlung ausfüllbaren, also nicht zu weitläufigen und nicht in die Ferne entrückten Schauplatzes sind Eigenarten, die zu einer Bühnenkulisse in hohem Maße passen; in diesem Sinne kann die Dekoration der Rückwand des Cubiculum geradezu als „theatralische Landschaft“ angesprochen werden. – Auf der Rückwand und in den Triptychen der Langwände des Cubiculum ist erstmalig in der Geschichte des Zweiten Stils die den Blick verstellende Scherwand – von Reminiszenzen an dieses Motiv abgesehen – auf ganzer Breite entfallen, reicht der Prospekt bis zum Sockel hinab. Man kann diese Maßnahme des Malers als logische Konsequenz einer Entwicklung verstehen, welche die realen Grenzen des Raumes zunehmend negiert²⁹. Es ist jedoch zu bedenken, daß es diese Änderung des Dekorationssystems ist, die das Prospektbild, das bis dahin infolge seiner hohen Lage in der oberen Wandzone und infolge seiner Ausschnitthaftigkeit eher den Eindruck unbestimmter Ferne vermittelte, nun in eine buchstäblich greifbare Nähe zum Betrachter rückt: die Möglichkeit, daß der Dekorationstypus mit dem bis auf den Sockel hinabreichenden Prospekt eine auch durch Kulissenbilder angeregte Schöpfung darstellt³⁰, ist immerhin erwägenswert; der reizvolle Gegensatz zwischen geschlossener Wand und ausschnitthaftem, in nicht immer genau bestimmbarer Entfernung sich entfaltenden Prospekt ist der Wanddekoration wie auch der zugehörigen Architektur – dem luxuriös gestalteten Wohnraum – in so übereinstimmender Weise eigentümlich³¹, daß die Aufgabe dieses Prinzips jedenfalls nur schwer als eine der Wanddekoration genuine Entwicklung allein zu erklären ist. – Es kommt hinzu, daß das unvermittelte Nebeneinander zweier Systeme symmetrischer Perspektive an den Langwänden eines zum Freien sich öffnenden Raumes wie des Cubiculum M keineswegs für den frühen Zweiten Stil charakteristisch ist³². Die in derartigen zum Freien sich öffnenden Räumen mit vergleichbar angeordneten Dekorationen vorherrschende Bezugnahme des realen wie des gemalten Ausblicks auf einen Betrachterstandpunkt in der Tiefe des

²⁸ Die Nahansichtigkeit des literarischen Bildes betrifft in gleichem Maße auch Vitruvs Beschreibung der tragischen und der komischen Kulisse.

²⁹ vgl. Engemann a.O. 127.

³⁰ Es ist zu beachten, daß damit nicht gesagt ist, die rahmende Architektur der Wanddekoration hätte irgendetwas mit Bühnenarchitektur zu tun.

³¹ Drerup, RM 66, 1959, 144 ff.; speziell zur Wanddekoration jetzt Borbein, Neue Forschungen in Pompeji 61 ff.

³² Aus dem Cubiculum M führt der Blick durch den vorgelagerten Raum O hindurch in das Peristyl des Hauses: Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art 4 Abb. 1.

Raumes³³ ist einer Frontalität der Einzeldekorationen gewichen, die nicht mehr die natürliche wie die künstlerische Umgebung in gleicher Weise auf den Betrachter ausrichtet, sondern den Betrachter von einer Einzeldekoration zur anderen in ein jeweils neues – wenn man so will: bühnenmäßiges – Gegegnüber zwingt³⁴.

Die größten Schwierigkeiten hat Übersetzern und Bearbeitern des Vitruvtextes jene Art von Malerei bereitet, die Vitruv mit den Worten einführt: *Nonnulli locis item signorum megalographiam habentes*. Wie so oft, wenn ein Text dem unmittelbaren Verständnis sich verschließt, mußte die Stelle sich verschiedene Emendationen gefallen lassen. Gegen eine völlig einheitliche Textüberlieferung änderte Rose *signorum* in *signantur* und *megalographiam* in *megalographiae*, änderte Krohn *locis* in *loci* und *habentes* in *habent et*. Als Textvariante überliefert ist lediglich *nonnullis* statt *nonnulli*. Die Variante findet sich im Codex Scltstatensis 1153 bis (S), der von eigenen Zusätzen der sechs abwechselnd schreibenden Schreiber nicht frei ist³⁵; sie ist leicht als eine willkürliche Angleichung an den Ablativ *locis* zu erkennen, die das Verständnis des vermeintlichen Sinnes fördern soll. In den jüngsten Ausgaben ist man mit vollem Recht dazu übergegangen, die beste Überlieferung des Textes unverändert beizubehalten: *nonnulli locis item signorum megalographiam habentes*³⁶.

Handschriften und moderne Editoren interpunktieren einheitlich zwischen *pastores* und *nonnulli*³⁷; lediglich Ferri interpunktiert „... *pastores nonnulli; locis item* ...“. Der Teilsatz *pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores* zählt generell Motive der Landschaftsmalerei auf; ob man nun mit Ferri *nonnulli* nur auf *pastores* oder auch auf die anderen Glieder der Aufzählung bezieht, bleibt die Spezifizierung „einige“ in diesem ausschließlich auf die Wahl naturgegebener Motive abzielenden Zusammenhang ohne vernünftigen Sinn. Hinzu kommt, daß Vitruv, dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend, *nonnulli* in attributiver Verwendung sonst immer voran-, nie aber nachstellt. Es bleibt also bei der Übersetzung und Interpretation der Stelle von der Interpunktion „... *pastores-, nonnulli locis* ...“ auszugehen.

³³ Wesenberg, MarbWPr 1968, 102 ff. Die Bezugnahme auf einen Betrachterstandpunkt in der Tiefe des Raumes ist bis mindestens in die dreißiger Jahre hinein belegbar, verliert aber im späten Zweiten Stil, parallel zum fortschreitenden Abbau von Räumlichkeit und Körperlichkeit in den Dekorationen, an Bedeutung und läuft aus.

³⁴ Einen Zusammenhang zwischen der perspektivischen Ordnung des Cubiculum M und der Beziehung zur theatralischen Kulisse erkennt jetzt auch Winkes, in: Temporini a.O. 935 ff., ibes. 937 mit Anm. 41. Die Unterscheidung zwischen den Triptychen im vorderen Bereich der Langwände und den Wänden des Alkovens ist nicht aus den Dekorationen selbst abgeleitet, sondern aus dem Standort der Kline; diese Unterscheidung erscheint problematisch.

³⁵ Fensterbusch 12.

³⁶ Ferri, Fensterbusch. Rodenwaldt stellt ausdrücklich fest, daß *nonnulli locis item signorum megalographiam habentes* die beste Überlieferung sei, und zieht trotzdem die Emendation *nonnullis locis item signarent megalographiam habentem* vor: RM 29, 1914, 195 f.

³⁷ Fensterbusch 563 Anm. 450.

Die Übersetzer, soweit sie die überlieferte Gestalt des Textes zugrunde legen, fassen *signorum* als Genitivattribut zu *locis* auf. Die italienische Übersetzung von Ferri (1960) und die deutsche von Fensterbusch (1964) seien im Wortlaut wiedergegeben: „... greggi, e qualche pastore; parimenti, al posto delle statue usando la grande pittura...“ (Ferri im Text) bzw. „... greggi, pastori alcuni: nei luoghi poi delle statue ponendo grandi cicli di pitture...“ (Ferri im begleitenden Kommentar); „... ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben...“ (Fensterbusch). Während die Stelle gewöhnlich nicht näher kommentiert wird, gibt Ferri eine ausführliche Erklärung; danach sind die Exedren, *loca patentia* und *ambulationes* griechisch-hellenistische Stoen, in denen marmorne Statuen standen; die Verwendung von derartigen Statuen sei zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt durch die Verwendung von Gemälden abgelöst worden. Abgesehen von der fehlenden archäologischen Evidenz für einen derartigen Vorgang wird die Übersetzung „anstelle von Statuen“ dem Text nicht gerecht, da man dann *loco* erwarten müßte und nicht *locis*. Der von Ferri in seinem Kommentar und auch von Fensterbusch beschrittene Ausweg, *locis* streng lokal aufzufassen, begegnet der Schwierigkeit, daß Gemälde doch wohl nur stellvertretend an die Stellen von Statuen treten können, nicht aber – zumal als Wandgemälde – im Sinne einer exakten örtlichen Fixierung und räumlichen Ausdehnung³⁸.

Den Schlüssel zu einer richtigen Übersetzung liefert die Stellung des Wortes *item*. Vitruv verwendet das Wort ca. zweihundertmal, und regelmäßig ist es dem Satz, dem Teilsatz oder dem Satzglied, zu dem es inhaltlich gehört, vorangestellt³⁹. Dabei wird die Stellung von *item* mehrfach ganz bewußt zur Verdeutlichung der syntaktischen Gliederung eingesetzt. Als Beispiel sei IX, 4, 1 angeführt: *Colorata item alia contra est stella*. Stünde *item* vor *colorata*, müßte der Leser annehmen, daß im Vorangehen-

³⁸ Es läge natürlich nahe, hier an die gelegentlich als Megalographien bezeichneten (s. u. Anm. 53) Einzelgestalten und Gruppen, Zyklen und Friese zu denken, die in der Mysterienvilla, in der Casa del Criptoportico und in Boscoreale auf einem gemalten Sockel vor einer gemalten Orthostaten- oder Scherwand sich bewegen (Maiuri, La Villa dei Misteri 125 ff. und Farbtafel 1–16; Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I 558 ff. Abb. 617–621 Taf. 82; Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art 29 Abb. 24–25. 32 Abb. 27. 64 Abb. 43; Simon, Die Fürstenbilder von Boscoreale Abb. 1–2. 4. 6–8; AJA, 67, 1963, Taf. 43–45; AJA, 68, 1964, Taf. 25. 122 Abb. 2 (Little); Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils (RM Erg.-H. 12) Taf. 14–16; Andreae und Fittschen, in: Neue Forschungen in Pompeji 71 ff. 93 ff. Abb. 56–71). Die Figuren dieser Dekorationen zeigen einen ausgeprägt statuarischen Charakter und stellen gelegentlich – wie im Cubiculum 4 der Mysterienvilla – sogar Statuen dar. Dennoch kann keine Rede davon sein, daß hier eine gemalte Ausführung an die Stelle einer statuarischen getreten wäre: der Bildraum, in dem diese Figuren sich bewegen, zieht seine Existenz nicht aus der Nachahmung einer realen Örtlichkeit – wie die Aufstellung realer Statuen sie ja voraussetzen würde –, sondern wird von architektonischen Versatzstücken gebildet, die in dieser Form und Zusammenstellung genuine und originäre Motive der Wanddekoration sind.

³⁹ Die Stellen bei Nohl, Index Vitruvianus.

den bereits ein farbiger Stern erwähnt wäre – was nicht der Fall ist –, und daß nun nachdrücklich auf das Vorhandensein eines weiteren farbigen Sterns hingewiesen werden sollte. Als anreihende Konjunktion allein ist *item* hier nicht erschöpfend zu erklären, da der aufzählende Charakter des Satzes durch *alia* bereits hinreichend kenntlich gemacht ist. Fehlte *item* aber gänzlich, so bestünde wieder die Gefahr des Mißverständnisses, daß ein zweiter farbiger Stern bezeichnet werden sollte. *Item* ist in diesem Satz ganz offensichtlich primär in der Absicht gesetzt worden, das Verhältnis der einzelnen Satzglieder zueinander zu klären⁴⁰. In ähnlicher Weise dient *item* in unserem Satz *nonnulli locis item signorum megalographiam habentes* dazu, mögliche Unklarheiten auszuschließen. Da *item* vor *signorum* steht, kann es sich nur entweder auf *signorum* allein oder auf *signorum megalographiam* beziehen. Die erste dieser beiden Möglichkeiten („an den Orten ferner von Standbildern“) findet im vorangehenden Text keinen inhaltlichen Bezug, es kann also nicht sie, sondern nur die zweite Möglichkeit richtig sein. Stünde *item* hier überhaupt nicht – oder vor *locis* – so bliebe unklar, ob *signorum* zu *locis* oder zu *megalographiam* zu ziehen ist: die Stellung von *item* ist es, die die Abhängigkeit des Genitivs *signorum* von *megalographiam* eindeutig klärt.

Neben der Beachtung der Wortstellung ist nach der gemeinten Bedeutung der Worte *signum* und *locus* zu fragen. Die *signa* werden von den Übersetzern sehr präzise als „Statuen“ aufgefaßt, obgleich diese Präzisierung nirgends aus dem Text hervorgeht. *Signum* ist das Bildwerk, sei es nun gemalt oder aus einem beliebigen Material plastisch geformt, gemeißelt oder geschnitzt, also ganz allgemein „die Figur“. Das Wort *locus* im Plural begegnet in dem auf die Wandmalerei bezüglichen Abschnitt vorher zweimal in der Bedeutung „Räume“, „Zimmer“ (VII, 4, 4; VII, 5, 2) und einmal in der Bedeutung „Örtlichkeiten“ im geographisch-landschaftlichen Sinne (ebenfals VII, 5, 2). Um zu klären, welche Bedeutung im vorliegenden Fall zutrifft, muß zunächst der syntaktische Bezug des Teilsatzes *nonnulli locis item signorum megalographiam habentes* ermittelt werden. Von dem übergeordneten Hauptsatz *Postea [antiqui]*⁴¹ *ingressi sunt* sind die drei *ut*-Sätze mit den Prädikaten *imitarentur*,

⁴⁰ Die Stellung von *item* wird in Fensterbuschs Übersetzung bezeichnenderweise durch Interpunktion wiedergegeben: „... ein anderer, farbiger Stern...“

⁴¹ Ob *antiqui* Subjekt auch zu *ingressi sunt* ist, ist umstritten: z. B. Rostowzew, RM. 26, 1911, 140; Pfuhl, Malerei und Zeichnung § 973; anders Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 26. Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting 76 mit Anm. 117 stellt fest, daß beide Auffassungen möglich sind; wenn man *antiqui* lediglich als Subjekt zu *imitati sunt* auffaßt, wäre zu *ingressi sunt* ein unpersönliches Subjekt zu ergänzen. Der ganze Aufbau der drei ersten Paragraphen des Kapitels spricht jedoch dafür, daß *antiqui* gemeinsames Subjekt zu *imitati sunt* und *ingressi sunt* ist. Bei der zusammenhängenden chronologischen Folge *primum* ... *deinde* ... *postea* hätte ein Wechsel des logischen Subjekts unmißverständlichen sprachlichen Ausdruck finden müssen, wie es beispielsweise bei der folgenden chronologischen Stufe *nunc* durch den Wechsel zur passivischen Ausdrucksweise geschehen ist. Der Anlaß, einen Subjektwechsel zu vermuten, liegt darin, daß die *antiqui* von vornherein einer weit zurückliegenden Zeit

designarent und *ornarent* unmittelbar abhängig. Die Partizipialkonstruktion *ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes*, zu der die Parenthese *pinguntur . . . pastores* gehört, ist inhaltlich auf den dritten *ut*-Satz *ambulationibus . . . ornarent* (bzw. syntaktisch auf dessen Subjekt, das auch das Subjekt des Hauptsatzes ist) zu beziehen, dessen Aussage sie präzisiert⁴². Auf den dritten *ut*-Satz nimmt auch die Partizipialkonstruktion *locis item signorum megalographiam habentes . . .* Bezug. *Nonnulli*, inhaltlich nur eine Einschränkung des Subjekts *antiqui*, syntaktisch aber ein neues Subjekt, nimmt den dritten *ut*-Satz und wegen des gemeinsamen Subjekts auch den Hauptsatz noch einmal auf; zur Verdeutlichung wäre zu schreiben: *nonnulli [ingressi sunt, ut ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent,] locis item signorum megalographiam habentes*. Die *megalographia* ist also mit den Landschaften auf den langen Wänden der *ambulationes* verknüpft – ein Zusammenhang, der in den Übersetzungen überhaupt nicht oder nur ungenügend zum Ausdruck kommt⁴³.

Die Frage nach der Bedeutung von *locis* muß vor dem Hintergrund dieses inhaltlichen Bezuges gestellt werden. Die meistverwendete Übersetzung „Platz“, „Ort“, „Stelle“ bleibt ohne jeden Sinn. „Raum“, „Zimmer“ läge nahe, ist jedoch wenig wahrscheinlich, da es gegenüber *ambulationes* der umfassendere Begriff ist, während *nonnulli* gerade eine Einschränkung gegenüber der übergeordneten Aussage anzeigt. Es bleiben die *loca* im geographisch-landschaftlichen Sinne, d.h. die Figurenmegalographien – Götterbilder, Mythen oder Erzählungen sowie homerische Themen – sind innerhalb der langgestreckten Landschaftsbilder der *ambulationes* zu suchen. Aus dem bisher Gesagten ergibt sich also folgende Übersetzung: „einige [begannen, in Wandergängen wegen der großen Wandlängen sogar die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Landschaft darzustellen, wobei sie] in der Landschaft ferner *megalographia* von Figuren hatten“.

zugeordnet werden. *Antiquus* bezeichnet zunächst jedoch nur ein relatives Alter; die logische Korrelation zwischen *antiqui* und *nunc* zeigt, daß gerade in unserer Stelle ein nur relatives Zeitverhältnis vorliegt, das die *antiqui* nicht von vornherein in graue Vorzeit verweist.

⁴² Fensterbusch ordnet *ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata* hinter *pastores* an, da *simulacra* nicht als *natura rerum procreata* bezeichnet werden könnten. Diese Umstellung erscheint unnötig, da Vitruv hier keineswegs beabsichtigt, von der Natur und von Menschenhand Geschaffenes zu trennen, sondern lediglich Naturtreue im Sinne einer Wiedergabe tatsächlich oder auch nur mythisch oder literarisch existenter Dinge fordern will; darüber hinaus ist auch ein *portus* oder ein *fanum* in der Wandmalerei kaum ohne artifizielle Anlagen wie Bauten, Schiffe, Kultmal oder Altar denkbar.

⁴³ Die Hinweise auf den landschaftlichen Hintergrund in den Übersetzungen von Choisy, Morgan, Mialaret und Reber sind nicht dem Vitruvtext entnommen, sondern tragen die Kenntnis der esquilinischen Fresken frei in die Übersetzung hinein. Vgl. auch Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji 247. Ferri betont den Bezug auf die *ambulationes* (S. 269 im begleitenden Kommentar).

Die letzte große Schwierigkeit unserer Stelle liegt in dem Wort *megalographia*. Das Wort ist nur bei Vitruv überliefert, und zwar allein an dieser Stelle mit Sicherheit. Mit großer Wahrscheinlichkeit muß jedoch auch VII, 4, 4 gelesen werden⁴⁴: *Tricliniis hibernis non est utilis compositione nec megalographia nec camerarum coronario opere subtilis ornatus, quod ea et ab ignis fumo et ab huminum crebris fulginibus corrumpuntur. In his vero supra podia abaci ex atramento sunt subigendi et poliendi cuneis silaceis seu miniaceis interpositis* . . . Diesem Zusammenhang ist nur zu entnehmen, daß *megalographia* eine kostbare Art von Wanddekoration ist, die einer schnellen Zerstörung ausgesetzt nicht geschickt wäre, und daß eine einfache Felderdekoration eben nicht als *megalographia* zu bezeichnen ist.

Um festzustellen, was VII, 5, 2 für die Wortbedeutung von *megalographia* ausgeben kann, ist wieder eine syntaktische Vausklärung notwendig. Überwiegend wird *deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata*⁴⁵ als eine Aufzählung möglicher Bildthemen der *megalographia* verstanden, d. h. nach *habentes* wäre zur Verdeutlichung ein Doppelpunkt zu setzen⁴⁶. Ebenso aber wird die Auffassung vertreten, daß bereits *megalographiam* das erste Glied der Aufzählung sei, eine Nennung von Themen der *megalographia* also nicht vorliege, oder daß nur *deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes* Themen der Megalographie seien⁴⁷. Dieser Dissens läßt sich schlüssig beilegen: *eorum* als Neutrum kann sich nicht ausschließlich auf die *troianas pugnas* und die *Ulixis errationes* beziehen, die beide Feminina sind, sondern muß die *deorum simulacra* einschließen; da ferner die natürliche Entstehung eines Gegenstandes der Malerei, nicht aber einer Form der Malerei selbst sinnvoll festgestellt werden kann, schließt *eorum* die *signorum megalographia* nicht mit ein, d. h. *megalographiam* ist

⁴⁴ Die Handschriften überliefern hier ausnahmslos *melographia*. Es ist bisher nicht gelungen, diesem Wort eine für diese Stelle sinnvolle Bedeutung zu unterlegen. Die Übersetzungsversuche gehen weit auseinander: so übersetzt z. B. Granger „painting of detail“ und konjiziert VII, 5, 2, wo *megalographia* überliefert ist, ebenfalls *melographia*, um dort „the anatomy of statues“ zu übersetzen; Ferri versteht unter *melographia* etwas ganz anderes, nämlich „natura morta ortofrutticola“.

Der antike Vitruvexzerpt des Faventin (XXV) gibt die in Frage stehende Stelle wieder: *Triclinia hiberna non convenit grandibus picturis ornari, quoniam hibernis temporibus frequenti lumine cereorum aut lucernarum fumante absolescunt* (Plommer, Vitruvius and later Roman building manuals 74). Faventin hat also *megalographia* gelesen und muß als selbständige Überlieferung hier berücksichtigt werden. Für eine Klärung der Wortbedeutung von *megalographia* wird man sich auf Faventin allerdings kaum stützen wollen.

⁴⁵ Zu Fensterbuschs Umstellung des Textes s. Anm. 42.

⁴⁶ Von den Übersetzern: Ferri, Choisy, Reber, Stürzenacker, Prestel, Fensterbusch, Morgan, Mialaret.

⁴⁷ Von den Übersetzern nur Granger, der allerdings an dieser Stelle *melographia* statt *megalographia* liest. Ferner: Woermann, Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker 222; Rostowzew, RM 26, 1911, 142; Borda, La pittura Romana 5; von Blanckenhagen, RM 70, 1963, 133.

von der Aufzählung abzutrennen. Es besteht also kein Zweifel, daß Vitruv eine Reihe von Themen der *megalographia* inhaltlich und namentlich nennt: Götterbilder, Mythen oder andere Erzählungen, die Kämpfe um Troja und die Irrfahrten des Odysseus.

Üblicherweise wird unter *megalographia* ein Gemälde großen Formats verstanden⁴⁸; das Vitruvs *signorum megalographia* innerhalb von Landschaftsbildern zu suchen ist, macht diese Deutung, die ansonsten den Vorzug größtmöglicher Einfachheit für sich hat, fragwürdig. Rodenwaldt hat demgegenüber ausgeführt, daß Vitruv hier eine primär vom Thema her „große“ Malerei – im Gegensatz zu einer niederen Malerei – meine, wobei allerdings, entsprechend dem Gefühl der Antike für das Angemessene, dem inhaltlich großen Gegenstand auch ein großes Bildformat in aller Regel zuzuordnen sei⁴⁹. Aus dem *ceteraque ... ab rerum natura procreata* geht jedoch mit hinreichender Deutlichkeit hervor, daß es Vitruv in keiner Weise auf die Erhabenheit des Gegenstandes ankommt, sondern einzig und allein auf den seiner gesamten Behandlung der Wandmalerei zugrundeliegenden Gesichtspunkt der Naturtreue. Versucht man, unter den Figurenbildern des Zweiten Stils diejenige Form ausfindig zu machen, die Vitruv hier meinen könnte, so bieten sich zwei grundsätzlich verschiedene Bildtypen an: das als Prospekt motivierte, hochformatige Figurenbild im Zentrum einer Wanddekoration⁵⁰ und der die gesamte Wandlänge umfassende Figurenfries oder -zyklus; bei den Friesen und Zyklen sind zwei Untergruppen zu unterscheiden: die in einem von gemalter Architektur umgrenzten Bildraum vor der Scherwand sich entwickelnden Sockelfiguren (Mysterienvilla, Boscoreale, Casa del Criptoportico)⁵¹ und die als Prospekt motivierten, erheblich kleineren Bilder in der oberen Wandzone (Odysseelandschaften vom Esquilin, Iliasfries in der Kryptoporticus der Casa del Criptoportico)⁵². Alle diese Bildtypen sind bereits einzeln oder gemeinsam als Megalographien angesprochen worden⁵³.

⁴⁸ Liddell/Scott/Jones s. v. *μεγαλογραφία*: painting on a large scale. Ferri: grande pittura; Choisy: grandes peintures; Reber: Gruppenbilder; Prestel: große historische Kompositionen, Gruppenbild, Historienmalerei; Stürzenacker: ganze Gruppenbilder nach geschichtlichen Vorkommnissen; Fensterbusch: große Gemälde.

⁴⁹ Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 24; ders., RM 29, 1914, 194 ff. Vgl. Mialaret: schilderingen van verheven aard; Morgan: pictures designed in the grand style.

⁵⁰ z. B. Casa di Livia und Farnesina-Haus in Rom und Casa di Obellio Firmo in Pompeji: Rizzo, Le Pitture della „Casa di Livia“ (Monumenti della Pittura III/3) 27 ff. Abb. 18–21. 34 ff. Abb. 24–29 Taf. 1–3; Schefold, Pompejanische Malerei Taf. 9. 12; ders., Vergessenes Pompeji Taf. 30–31; Kraus, Das römische Weltreich (Propyläen Kunstgeschichte II) Taf. 124–125 u. Farbt. VI.

⁵¹ s. Anm. 38.

⁵² RM 69, 1962, Taf. gegenüber S. 116 (Andreae); RM 70, 1963, Taf. 44–53 (von Blanckenhagen); Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza II 903 ff. mit Abb. 901–988, Taf. 87–89.

⁵³ Helbig, RheinMus. 25, 1870, 407 faßt die figürlichen Einzelbilder der Casa di Livia als *megalographia* auf. Rostowzew, RM. 26, 1911, 141 f., erkennt *megalographia* in „überlebensgroßen Figuren in einem zusammenhängenden Komplex ganze Wände eines Zimmers

Das als Prospekt motivierte hochformatige Figurenbild im Zentrum einer Wanddekoration wird erst verhältnismäßig spät während des Zweiten Stils ausgebildet, kaum früher als in den späten dreißiger Jahren⁵⁴, zu einer Zeit also, die der Niederschrift von Vitruvs Werk vermutlich nur wenige Jahre vorausliegt⁵⁵. Da die von Vitruv abgelehnte unrealistische Phase des Zweiten Stils zur Zeit der Niederschrift offenbar bereits eine beträchtliche Verbreitung gefunden hatte (VII, 5, 3–4; 7–8), ist anzunehmen, daß die von ihm gebilligte ältere Stilrichtung, die bereits *megalographia* kannte, bereits einige Zeit zurückliegt, so daß unsicher ist, ob zu dieser Zeit das als Prospekt motivierte Figurenbild im Zentrum einer Wanddekoration überhaupt schon eine Rolle spielte. Der architektonische Ort dieses Bildtypus ist der nur mäßig gelängte Wohnraum, wobei die das Einzelbild symmetrisch rahmende Dekoration gelegentlich nicht einmal die gesamte Strecke der Langwand einnimmt⁵⁶. Die

füllend“ und meint damit den Mysterienfries; die esquilinischen Odysseelandschaften werden ausdrücklich nicht zur *megalographia* gezählt. Rodenwaldt, RM 29, 1914, 194 ff., rechnete den Mysterienfries und die Odysseelandschaften zur *megalographia*. Pfuhl, Malerei und Zeichnung § 973 führt aus, daß auch ein rein landschaftliches mythologisches Bild als *megalographia* bezeichnet werden könne: der Ausdruck beziehe sich nur auf den Vorwurf und bedinge keine monumentale Gestaltenmalerei. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 138 nennt die Odysseelandschaften und ein Bild mit dem trojanischen Pferd (wohl Pompeji IX, 7, 16) als sichere Beispiele von *megalographia*. Rizzo, La pittura ellenistico-romana 8 bezieht das Wort auf die großen Sockelfiguren der Mysterienvilla und der Villa in Boscoreale. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration I 81 nimmt an, daß Vitruvs *signorum megalographia* in der Weise des Mysterienfrieses, allerdings mehr als Zusammenstellung richtiger Statuen, vorzustellen sei. Für Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting 74 u. passim ist *megalographia* „pictorial representation on the main part of the wall“, handele es sich nun um Friese wie den Mysterienfries oder um großfigurige Einzelbilder. Little, AJA 67, 1963, 191 ff. 291 ff. sowie AJA 68, 1964, 62 ff. 390 ff. behandelt unter der Überschrift „A Series of Notes ... on Campanian Megalography“ den Mysterienfries, den Zyklus von Boscoreale, die Dekoration des Oecus „del filosofo e degli elefanti“ in der Casa del Criptoportico und die Dekoration der Basilica von Herculaneum. – Diese Beispiele mögen genügen, um die Verwirrung zu kennzeichnen, die bezüglich einer archäologischen Klärung des Begriffes herrscht.

⁵⁴ Zu den frühesten dürften Einzelbilder aus der Casa degli Epigrammi und der Casa del Criptoportico gehören: Schefold, Vergessenes Pompeji Taf. 25. 35; Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I 487 Abb. 556. Der Prospektcharakter des großen Mittelbildes im Oecus H von Boscoreale erscheint mir trotz der nachdrücklichen Argumentation Andreaes nicht gesichert (s. Andreae, Neue Forschungen in Pompeji 78. 82. Abb. 56. 59. 63).

⁵⁵ Zur Entstehungszeit von Vitruvs Werk: Fensterbusch 3 ff.; Schanz/Hosius, Geschichte der römischen Literatur II (HdArch. 8.2, München 1959⁴) 386 ff.; Pellati, RendPontAcc. 23–24, 1947–49, 163 ff. – Die von Vitruv abgelehnte unrealistische Malweise wird gelegentlich für den Dritten Stil gehalten (Rostowzew, RM 26, 1911, 140 f.; Pickard-Cambridge, The Theatre of Dionysos in Athens 226), bezieht sich aber ohne Zweifel auf den jüngeren Zweiten Stil: Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 135 ff.; Beyen, Antiquity and Survival II/4 (1958) 351; Borda, La Pittura Romana 50 f.; Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils (RM Erg.-H. 12) 116 mit Anm. 485.

⁵⁶ z. B. in Raum II der Casa di Livia: Rizzo, Le pitture della „Casa di Livia“ (Monumenti della pittura III/3) 2 Abb. 2 Taf. I. Mit einer symmetrisch rahmenden Dekoration, die

Tatsache, daß Vitruvs *signorum megalographia* auf den überlangen Wänden der *ambulationes* zu suchen ist, läßt vermuten, daß eher von friesartig gelängten Kompositionen oder längeren Zyklen die Rede ist. Zu derselben Vermutung führen auch die meisten Themen der *megalographia*: *fabularum dispositae explicationes*, *troianae pugnae* und *Ulixis errationes per topia* beinhalten ein zeitliches und somit in der Malerei auch räumliches Fortschreiten⁵⁷.

Erhaltene Beispiele für die von Vitruv erwähnte Art der *megalographia* sind un-
schwer zu ermitteln: die esquilinischen Odysseelandschaften und der Iliasfries in der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico⁵⁸. In beiden Fällen liegen – einmal zyklisch, einmal friesartig – in die Länge sich erstreckende Figurenkompositionen vor, die sich zudem vor dem Hintergrund von Landschaftsmalerei – in *locis* also – entwickeln⁵⁹ und ihren Ort an den Wänden langgestreckter *ambulationes* haben; die Themen sind *Ulixis errationes per topia* und *troianae pugnae*⁶⁰. In keinem Fall kann die Bezeichnung *megalographia* auf die Figurengröße abzielen.

Die esquilinischen Fresken und der Fries in der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico sind als Prospekte motivierte Bilder der oberen Wandzone. Meint *megalographia* speziell diesen Bildtypus, oder können auch andere Figurenfolgen wie

weniger als die Gesamtstrecke der Langwand einnimmt, in den Cubicula B und D des Farnesina-Hauses: Beyen, Die pompejanische Wanddekoration II/1, Abb. 240–242. 244–245; Kraus, Das römische Weltreich (Propyläen Kunstgeschichte II) Abb. 125.

⁵⁷ Ferri 272 hat darauf hingewiesen, daß das mehrfach überlieferte Verbum μεγαλογραφείω zur Klärung der Wortbedeutung von *megalographia* nicht beitragen könne. Μεγαλογραφείω bezeichnet die Langschreibung des Vokals: ὦ μέγα schreiben (nicht, wie Ferri a.O. angibt, „scrivo coll'omega maiusculo“). Das Gegenteil zu μεγαλογραφείω ist μικρογραφείω, welches die Kurzschrift des Vokals bezeichnet. Als Substantiv zu μικρογραφείω ist μικρογραφία „Kurzschrift“ belegt, so daß eine entsprechende Bildung μεγαλογραφία „Langschreibung“ zulässig erscheint. Auf die Vergleichbarkeit schriftlicher Wiedergabe phonetischer Länge mit malerischer Darstellung inhaltlicher Länge sei hingewiesen; das tertium comparationis liegt dabei allerdings primär in der zeitlichen Komponente, während die räumliche Konsequenz nur sekundär ist.

⁵⁸ s. Anm. 52.

⁵⁹ Die Unterschiede zwischen dem esquilinischen Odysseefries und dem Iliasfries der Casa del Criptoportico (hier ein kontinuierlicher Landschaftsraum von fernsichtlicher Tiefe, in dem die agierenden Gestalten in einem der Realität nahekommenden maßstäblichen Verhältnis zu ihrer Umgebung stehen – dort eine großfigurige Komposition, zu der die landschaftlichen Elemente lediglich eine den Fernblick verstellende Kulisse bilden) sollen nicht verwischt werden. Vitruvs vom Darstellungsinhalt her aufgebaute Typologie der Wandgemälde faßt derartig wesensverschiedene Bilder dennoch unter dem Typus „Landschaft mit Figuren“ zusammen.

⁶⁰ Die Verknüpfung der Vitruvstelle mit dem esquilinischen Odysseefries ist nicht neu, sie pflegt sich allerdings vornehmlich allein auf den Darstellungsinhalt zu gründen: z. B. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji 247; Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 24; Postowzew, RM 26, 1911, 142; Rodenwaldt, RM 29, 1914, 194. 198; Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 138; Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting 78; Beyen, Die pompejanische Wanddekoration II/1, 266; Schefold, Pompejanische Malerei 79; Andreae, RM 69, 1962, 116 f.

der Mysterienfries oder der Zyklus im Oecus H von Boscoreale als *megalographia* bezeichnet werden? Auch jene bieten friesartig bzw. zyklisch fortschreitende Kompositionen und würden von den Themen her zu der *megalographia* Vitruvs passen: sie weisen sowohl *deorum simulacra* auf als auch *fabularum dispositas explicationes*. Die Ortsbestimmung *locis* besagt nicht, daß *megalographia* immer und ausschließlich in Verbindung mit Landschaftsbildern stünde; im Hinblick auf die sehr wahrscheinliche Erwähnung der *megalographia* sowohl ohne Landschaft als auch ohne *signa* im Zusammenhang mit den Wintertriclinien (VII, 4, 4) kann nicht ausgeschlossen werden, daß auch einerseits Figurenfrieze ohne Landschaft, andererseits vielleicht sogar Landschaftsfrieze ohne Figuren als *megalographia* gelten können.

Ein weiteres ist zu beachten: *megalographia* ist ein griechisches Wort; wenn Vitruv hier griechischem Sprachgebrauch folgt⁶¹, dann ist es höchst unwahrscheinlich, daß *megalographia* so spezifisch der römischen Wanddekoration zugehörige Bildtypen wie den Figurenfries in einem von gemalter Architektur geschaffenen Bildraum oder das als Prospekt motivierte mythologische Landschaftsbild definieren sollte. *Megalographia* könnte vielmehr eine „in die Länge fortschreitende Bildfolge“ bedeuten, gleichgültig ob diese zyklisch oder friesartig komponiert ist, gleichgültig wie ihr Bildraum motiviert ist; d. h. selbst ein Fries ohne einen in die Tiefe sich erstreckenden Bildraum, wie beispielsweise der Stuckfries im Sacrarium der Casa del Criptoportico⁶² und Ähnliches, müßte dann in diesem Sinne als *megalographia* bezeichnet werden können. Die Feststellung, daß Vitruv *megalographia* innerhalb von Landschaftsbildern lokalisiert, legt in der Tat von vornherein nahe, das Wort nicht mit einem genuinen Bildtypus der römischen Wanddekoration zu verbinden, sondern eher eine allgemeinere, die verschiedenen Bildtypen übergreifende Bedeutung anzunehmen. Daß an beiden in Frage kommenden Stellen *megalographia* im Singular steht, obwohl ein Plural – sofern er überhaupt gebildet werden darf⁶³ – durchaus sinnvoll sein könnte, mag in dieselbe Richtung weisen. – Der Vermutungscharakter dieser Überlegungen sei ausdrücklich betont; angesichts des undeutlichen Befundes ist bezüglich der Wortbedeutung von *megalographia* Sicherheit auch nicht annähernd zu erlangen.

Die aus den mitgeteilten Überlegungen für die Wanddekoration des Zweiten Stils sich ergebenden Schlußfolgerungen seien kurz zusammengefaßt.

⁶¹ Das muß nicht unbedingt der Fall sein. Vitruv überliefert ausdrücklich, daß bei den griechischen Namen für Räume des römischen Hauses und andere architektonische Termini (Andron, Xystos, Prothyron, Telamon) Abweichungen zwischen griechischem und lateinischem Sprachgebrauch vorkommen (VI, 7, 5 f.); allerdings bezeichnet Vitruv diese Tatsache als verwunderlich.

⁶² Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza II 872 ff. Abb. 869–900 Taf. 33. 35.

⁶³ Hierzu vgl. Rodenwaldt, RM 29, 1914, 125.

Es kann den Ausführungen Vitruvs nicht mit Sicherheit entnommen werden, daß Dekorationsformen des Ersten oder des Zweiten Stils entgegen der archäologischen Evidenz Nachahmungen realer Marmorinkrustation darstellen; es ist vielmehr möglich, Vitruv in Übereinstimmung mit der archäologischen Evidenz so zu verstehen, daß der frühe Zweite Stil in Malerei die Stuckdekorationen Ersten Stils nachahmt.

Die von Vitruv genannten *scaenarum frontes* sind nicht in Räumen von offener Anlage zu suchen, sondern in solchen Räumen, die wegen ihres eher gedrungenen als langgestreckten Grundrisses auch entsprechend ausgeglichen proportionierte Wände besitzen. Da *scaenae frons* nirgends eine Bühnenhausfassade nachweislich bezeichnet, kann aus dem Vitruvtext auch nicht geschlossen werden, daß derartige Fassaden ein Bildthema der Wanddekoration des Zweiten Stils gewesen wären. Vermutlich berichtet Vitruv vielmehr, daß Motive der theatralischen Kulisse in die Wanddekoration Eingang gefunden haben. Es ist möglich, daß eine vielleicht gattungsspezifische Nahansichtigkeit des Kulissenbildes an der Ausbildung eines neuen Typus der Wanddekoration, nämlich des bis hinab zum Sockel sich öffnenden Prospekts, auslösend mitbeteiligt ist.

Endlich überliefert Vitruv nicht, daß in irgendeiner Phase des Zweiten Stils Gemälde an die Stelle von Statuen getreten wären. Aus der überlieferten Gestalt des Textes, die zu emendieren kein Anlaß besteht, geht hervor, daß verschiedentlich in Landschaftsbildern, die die Wände von *ambulationes* schmücken, auch *megalographia* von Figuren vorkam. Durch ein derartiges Verständnis des Vitruvtexts verliert die vieldiskutierte Frage nach der Wortbedeutung von *megalographia* einerseits ein wenig an Gewicht, weil das Wort innerhalb des Sinnzusammenhangs des Textganzen eine andere, eingeschränktere und somit weniger vieldeutige Zuordnung erfährt, und andererseits eröffnen sich neue Wege, auf denen nach einer Antwort auf diese Frage gesucht werden kann. Es wurde vermutet, daß *megalographia* – unabhängig von den genuinen Bildtypen der römischen Wanddekoration – eine in die Länge sich erstreckende, friesartig oder auch zyklisch angeordnete Bildfolge bezeichnet⁶⁴.

⁶⁴ Nach Abschluß des Manuskripts erschien der Aufsatz von Bastet, *Fabularum dispositas explicationes*, in: *BAntBesch.* 49, 1974, 207 ff. Bastet erachtet es als sicher, daß zur Zeit des Zweiten Stils z.B. in der Casa del Criptoportico in Pompeji und im Ambiente delle Maschere auf dem Palatin Bühnenfassaden dargestellt worden sind, und hält es gleichzeitig für ausgemacht, daß die Bühnenmalerei – worunter er nicht nur eine Kulissen-, sondern auch eine Figurenmalerei rechnet – die Wanddekoration des Zweiten Stils stark beeinflusst hat (a.O. 210 mit Anm. 22–23); ob Vitruv nun das eine oder das andere (oder beides?) bezeugt, bleibt offen. Bastets eigentliches Anliegen ist es, den großen Mysterienfries zu erklären. Er deutet die Figuren des Frieses als mythische Gestalten aus Theaterstücken, vornehmlich der Pantomime, wobei ihm in einigen Fällen sehr beachtenswerte Benennungen gelingen. Allerdings wird man Bastet nicht folgen können, wenn er die Figuren des Frieses als kostümierte Schauspieler erklärt (so z.B. ausdrücklich a.O. 222. 226): Der singende und die Leier spielende Silen zeigt nicht einen Schauspieler in Silensmaske, sondern ganz sicher einen Silen, und das von der Paniske gesäugte Zicklein ist kaum eine ausgestopfte Bühnen-

Eine Übersetzung, die diese Überlegungen berücksichtigt, müßte etwa wie folgt lauten:

1. Für die übrigen, d. h. die Frühlings-, Sommer-, und Herbsträume, auch für die Atrien und Peristyle, haben die Alten nach realen Gegenständen ganz bestimmte Typen von Malerei geschaffen. Denn durch Malerei entsteht ein Abbild dessen, was ist oder sein kann, wie z.B. Menschen, Gebäude und Schiffe, und anderer Dinge, von denen, da sie festumrissene, reale Körper sind, durch Ähnlichkeit mit dem Gegenstand geprägte Darstellungen entlehnt werden. Darum haben die Alten, die die Anfänge der Wanddekoration schufen, zuerst die verschiedenen Arten und die Anordnungen von marmoriertem Stuck nachgeahmt, dann Gesimse, *silicula* und *cunei* in unterschiedlicher Verteilung.

2. Später begannen sie, auch die Erscheinungen von Gebäuden und die vorragenden Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in weiten Räumen (wie z.B. Exedren) aber wegen der ausgeglichenen Wandproportionen Kulissenbilder tragischer, komischer oder satyrischer Art zu malen, und in Wandelgängen wegen der großen Wandlängen sogar die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Landschaft darzustellen, wobei sie die Eigentümlichkeiten wirklicher Landschaften im Bild wiedergaben – es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Berge, Herden und Hirten gemalt –, und einige in der Landschaft ferner Figurenfolgen hatten: Götterbilder oder verteilte Darstellungen von Erzählungen, ebenso die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus durch die Lande, und anderes, was in ähnlicher Weise wie all dieses von der Natur hervorgebracht ist.

3. Aber diese Motive, die von realen Dingen entlehnt sind, werden heute aufgrund einer falschen Einstellung abgelehnt. Man malt nämlich auf den Wandstuck lieber Ungereimtheiten als treue Abbilder bestimmter Gegenstände: statt Säulen werden

attrappe, sondern vielmehr ein sehr lebendiges Tier; Entsprechendes gilt für alle Figuren des Frieses. Der Mysterienfries unterscheidet nicht zwischen Schauspieler und Rolle, sondern zeigt eine mythisch überhöhte, der Banalität alltäglicher Erfahrung entrückte Bilderwelt – und das selbst dann, wenn die einzelnen Gestalten in der Tat aus Theaterstücken genommen sind.

Bastet verwirft die überlieferte Form des Vitruvtextes *nonnulli locis item signorum megalographiam habentes*, ohne sich für eine bestimmte abweichende Lesung ausdrücklich zu entscheiden (a. O. 216 f.); als *megalographia* gilt ihm eine großformatige Figurenmalerei, die sich, wie im Fall des Mysterienfrieses, mit dem Sockel der Wanddekoration verbindet (s. unsere Anm. 38); die *signa* werden als Statuen verstanden, und die *troianae pugnae* sowie die *Ulixis errationes per topia* werden nicht als Themen der *megalographia* betrachtet. Wenn im Ergebnis der Mysterienfries sowohl der *megalographia* als auch den *fabularum dispositae explicationes* zugerechnet wird, so widerspricht das den Ergebnissen unserer Überlegungen nicht; die gleichzeitige Verbindung des Mysterienfrieses mit der theatralischen Bühne kann sich allerdings nicht auf Vitruv stützen, der die von ihm genannten Themen der *megalographia* mit den *scaenarum frontes* in keinerlei Zusammenhang bringt.

geriefte Stengel wiedergegeben, statt Giebeln *appagineculi* mit gekräuselten Blättern und Voluten; ferner Kandelaber, die Bilder von Tempelchen tragen; über deren Giebeln zarte Blumen, die aus Wurzeln mit Voluten emporwachsen, und in denen in sinnloser Weise Gestalten sitzen; ebenso Pflanzenstengel mit Halbfiguren, die zum einen Teil Menschen-, zum anderen Teil Tierköpfe haben.

Saarbrücken

Burkhardt Wesenberg